

Three Guys and a Girl in Space

Genderkonstruktion in den Sci-Fi-Animes *Captain Future*, *Saber Rider* und *Cowboy Bebop*

Martin Böhnert

The past is the past and the future is the future. A man is a man and a woman is a woman. The present is the present. I am who I am and you are who you are. That's all there is to it. Does it really matter? Or do we just think it does?
(Faye Valentine)¹

Einleitung

Science-Fiction bietet wie kaum ein anderes Genre die Möglichkeit des reflektierten Überdenkens und experimentellen Weiterdenkens nicht nur technologischer und wissenschaftlicher Entwicklungen, sondern aufgrund des fantastisch-futuristischen Settings auch möglicher gesellschaftlicher Strukturen und sozio-kultureller Konventionen. Damit halten Science-Fiction Erzählungen auch das Potential bereit, maximal spielerisch, kontrovers, kritisch und utopisch mit der Genderthematik umzugehen: „Because science fiction can invent whole new universes, species, and cultures, it is not limited to the representation of actual human gender practices.“²

Die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Sci-Fi-Serien *Captain Future* (1978/79), *Saber Rider and the Star Sheriffs* (1987/88) und *Cowboy Bebop* (1998/99) weisen bestimmte wiederkehrende Muster und Familienähnlichkeiten bei der Produktion, Thematik und Figurenkonstellation auf, die sie unter-

¹ Watanabe, Shinichirō: *Cowboy Bebop Remix: Complete Collection*. Tokio 2008 (DVD). Ep. 25, 00:24:10-00:24:36.

² Christopher, Renny: Little Miss Tough Chick of the Universe: *Farscape's* Inverted Sexual Dynamics. In: Innes, Sherrie (Hrsg.): *Action Chicks – New Images of Tough Women in Popular Culture*. London 2004. S. 257–282, hier S. 258.

einander im Rahmen ihres Genres vergleichbar machen: Es handelt sich jeweils um in Japan produzierte Animes, die sich maßgeblich an Jugendliche und junge Erwachsene richten und mit großem Erfolg auch international ausgestrahlt wurden. Ihre jeweiligen Gesamtspielzeiten haben mit rund 13 bis 18 Stunden einen vergleichbaren Umfang. Sie spielen alle drei in einer Zukunft, in welcher die Menschheit aufgrund technologischer Entwicklungen in der Lage dazu ist, andere Planeten zu bereisen. Bei den zentralen Figuren handelt es sich zudem jeweils um (auf den ersten Blick) drei Männer und eine Frau – teilweise ergänzt durch ein fliegendes Gehirn und einen kleinen Jungen (*Captain Future*) oder einen intelligenten Hund (*Cowboy Bebop*).³

Aufgrund dieser Familienähnlichkeiten ermöglichen die drei Serien einen sowohl diachronen als auch synchronen Zugang zum Genre „Sci-Fi-Anime“: Einerseits können sie als Genre-Stichproben ihrer jeweiligen Zeit erachtet werden. Andererseits erlaubt der je zehnjährige Abstand zwischen den Produktionen der einzelnen Serien, die Entwicklung bestimmter Figurentypen innerhalb eines mehr oder minder stabilen Genre-Settings über drei Jahrzehnte hinweg zu beobachten und zu vergleichen. Ich werde mich im Folgenden den einzelnen Serien über die jeweils zentrale weibliche Figur nähern, um die jeweiligen Inszenierungen von Geschlecht innerhalb des Genres zu erfassen und so der oben aufgestellten These des spielerisch-kritischen Potentials von Sci-Fi nachzugehen.

Captain Future (Tomoharu Katsumata, 1978/79)

Die Anime-Serie *Captain Future* basiert auf einer gleichnamigen US-amerikanischen Pulp-Romanreihe von Edmond Hamilton aus den 1940er Jahren und wurde in Japan 1978/79 ausgestrahlt. Die deutsche Erstaussstrahlung fand 1980 bis 1982 statt. Die Serie umfasst im japanischen Original 52 Episoden mit einer Laufzeit von je rund 30 Minuten sowie einer einstündigen Special-

³ Tatsächlich findet sich die Three-Guys-And-A-Girl-Konstellation in zahlreichen Erzählungen für Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene diverser Genres: Von dem Kinderbuch- und Filmklassiker *Der Zauberer von Oz* (1939) über die originale *Star Wars*-Trilogie (1977, 1980, 1983) bis hin zu der Buch- und Hörspielreihe *TKKG* (seit 1979) oder ganz aktuell, der Netflix-Serie *Stranger Things* (seit 2016).

Episode. Für die deutsche Bearbeitung wurde die Serie auf 40 Episoden mit einer Laufzeit von je rund 25 Minuten gekürzt.⁴ Das Setting der Serie skizziert eine in das 22. Jahrhundert verlagerte Welt, in der die Menschheit aufgrund technischer Entwicklungen im Stande ist, die Planeten des Sonnensystems zu kolonisieren, wobei eine an die Vereinten Nationen angelehnte politische Organisation mit Sitz in New York und eine dieser unterstellten Planetenpolizei den interplanetaren Frieden zu wahren versuchen.

Die zentralen Figuren der Serie sind der titelstiftende Captain Future, ein brillanter Wissenschaftler und Abenteurer, der nach dem Tod seiner Eltern von dem Roboter Grag und dem Androiden Otto aufgezogen wurde, die nun Teil seiner eigenen Crew sind. Beide wurden von Futures Eltern erschaffen, wobei Grag den Prototypen des künstlichen Menschen in Form eines großen, stählerne Roboters darstellt, während Otto eine überarbeitete Version mit menschlichem Erscheinungsbild ist. Anhand dieser beiden Figuren wird deutlich, weshalb ich zu Beginn nur mit Einschränkung davon sprach, dass es sich bei allen drei Serien um Three-Guys-And-A-Girl-Konstellationen handelt: Beide Figuren haben selbstverständlich kein biologisches Geschlecht und ihre Identifizierung als *männlich* basiert auf einer Attribuierung bestimmter, kulturell als *männlich* codierter Indizien wie Name, Stimmlage, Körperhaltung, Tätigkeit, etc. Als Mann identifiziert zu werden bedeutet demzufolge im Falle von Grag und Otto, ein „legitimer Darsteller von Männer-Bildern [zu sein], genauer: ein durch eine kompetente Darstellung (in den Augen des Betrachters) legitimerter und zur Kontinuierung verpflichteter Darsteller eines Männer-Bildes.“⁵ Komplettiert wird die Gruppe der zentralen Figuren durch Joan Landor, die als Agentin der Planetenpolizei die enge Zusammenarbeit zwischen Regierung und dem unabhängig agierenden Captain Future unterstreicht. Die zentralen Anliegen des Teams um Future sind, wissenschaftliche Erkenntnisse über das Universum zu erlangen und für Gerechtigkeit und Frieden im Sonnensystem einzutreten. Daher ist auch das Raumschiff der Crew – von Future selbst konstruiert und das

⁴ Ich werde mich bei der Auseinandersetzung ausschließlich auf die deutsche Fassung der Serie beziehen.

⁵ Hirschauer, Stefan: Die soziale Konstruktion von Transsexualität. Über die Medizin und Geschlechterwechsel. Frankfurt am Main 1993. S. 52.

fortschrittlichste Schiff des gesamten Sonnensystems –, sowohl mit Waffen für militärische Konflikte, als auch mit Forschungslaboren ausgestattet.

Joan Landor

*Würden Sie mich bitte bei meinem
Vornamen nennen? Ich heiße Joan.*⁶

Die Figur der Joan Landor wird zum Ende der ersten Episode der Serie als eine Agentin der Planetenpolizei mit einem spektakulären Auftritt eingeführt: Auf einem Jahrmarkt werden eine Mutter und ihr Kind von einem neandertalerhaften Hünen bedroht. Zwar ist Captain Future zugegen und will eingreifen, doch kommt ihm Joan zuvor. Ihr gelingt es, den ihr körperlich bei weitem überlegenen Widersacher mit einem Schulterwurf außer Gefecht zu setzen, woraufhin sie sich nicht nur umgehend der Unversehrtheit der erschrockenen Mutter und ihres Kindes versichert, sondern zudem einen Krankenwagen für den jetzt am Boden liegenden Mann ruft.⁷ Diese Inszenierung unterstreicht ihren Status als kompetente und verantwortungsvolle Vertreterin des interplanetarischen Exekutivorgans, die die Gefahrensituation rechtzeitig erkennen und einschätzen konnte und aufgrund ihrer körperlichen und mentalen Fähigkeiten mit größtmöglicher Effizienz zu einer angemessenen Deeskalation beitragen konnte.

Joans körperliche Erscheinung kontrastiert ihre Souveränität, wenn sie in dem sich an die Action-Sequenz anschließenden Kameraschwenk⁸ über ihren Körper das erste Mal im Portrait eingefangen wird: Sie erscheint schüchtern, ist zierlich, etwas kleiner als die männlichen Figuren, schlank, mit langen, rot-blonden Haaren, kleiner Nase und auffällig großen Augen. Die Figur vereint

⁶ Katsumata, Tomoharu: Captain Future. Staffel 1. München 2003 (DVD). Ep. 2, 00:2:38–00:02:44. Anmerkung zur Episodenreihenfolge: Es liegen divergierende Zählweisen der Episoden vor, etwa basierend auf der Reihenfolge des japanischen Originals oder der Reihenfolge der deutschen Erstaussstrahlung. Ich werde mich auf die Zählweise der deutschen DVD-Veröffentlichungen der Universum Film GmbH von 2003 beziehen.

⁷ Katsumata: Captain Future. St. 1, Ep. 1, 00:20:06–00:20:34.

⁸ Da es sich um einen Anime handelt, tauchen weder Kameras noch Darstellende im üblichen Sinn auf, dennoch werden bestimmte bildsprachliche Inszenierungen – Kamerafahrten, Close-Ups, Schärfentiefe, etc. – imitiert.

somit entsprechend Attribute, welche sie verkindlichen und eine potentielle Unreife und Hilflosigkeit suggerieren. Bekleidet ist sie mit einer körperbetonenden, roten Uniform, die sie auch im Kontext der fiktiven Behörde als weiblich markiert: Die Polizei-Uniformen ihrer männlichen Kollegen sind allesamt blau.

Als Zuschauende sehen wir durch einen kurzen Schnitt auf Captain Future, dass dieser nicht nur die gesamte Szene beobachten konnte, sondern sich auch beeindruckt von Joan zeigt. In dem ersten Gespräch zwischen den beiden zu Beginn der zweiten Episode stellt sich jedoch rasch heraus, dass Future nicht aufgrund Joans offenkundigen Kompetenzen beeindruckt ist, sondern sich ganz auf ihre Erscheinung bezieht: Bevor sie auseinander gehen, macht er ihr ein Kompliment für ihren „schönen Namen“ woraufhin Joan errötet, verlegen nach unten blickt und schließlich die Szene kichernd verlässt.⁹ Future schaut ihr nach und markiert sie in einem knappen inneren Monolog – „Nicht nur ein schöner Name, auch ein schönes Mädchen.“¹⁰ – einerseits als Objekt seines sexuellen Interesses, andererseits als kindlich und verweigert ihr damit den Status einer professionellen erwachsenen Akteurin.

Joans Handlungsmotive sind in doppelter Hinsicht auf Future ausgerichtet. Einerseits möchte sie sich auf professioneller Ebene Recht und Ordnung im Sonnensystem widmen und nennt Future als Vorbild für diesen Einsatz.¹¹ Andererseits fühlt sie sich emotional zu Future hingezogen.

Captain Future als Vorbild zu betrachten, ist deshalb plausibel, weil er innerhalb des Serienkosmos als höchste moralische Instanz inszeniert wird, visualisiert als hochgewachsener, athletischer Mann in einer weißen, glanzpolierten hochtechnisierten Uniform. Er repräsentiert die Vorstellung einer zivilisierten und technologisierten, autoritären Macht, die in ihrer heroischen Mission die Überlegenheit einer weißen, westlichen Wissensgesellschaft ins Weltall projiziert, deren Mission es ist, den irrationalen Wilden – Aliens – die aufgeklärte, rationale Zivilisation beizubringen. Future ist somit eine klassische Captain-Figur des Genres im Sinne Nadja Sennewalds, der nicht nur das Schicksal seiner

⁹ Katsumata: Captain Future. St. 1, Ep. 2, 00:02:35–00:03:01.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd., 00:02:35–00:02:55.

anvertrauten Crew, sondern des gesamten Universums in der Hand hält: Captains sind nach Sennewald

Idealfiguren, denen Autorität, Kompetenz, Verantwortung und Entscheidungsmacht zugeschrieben wird, und tragen die narrative Pflicht, im Dienste des Guten die zu Beginn des Films oder der Fernsehepisode gestörte Ordnung immer wieder von Neuem herzustellen.¹²

Abgesehen von ihrem ersten Auftritt als ermächtigte Frau innerhalb einer männlich dominierten Institution wird Joan von nun an innerhalb der Narration permanent in ihrer Rolle als professionelle Agentin demontiert und scheitert immer wieder in ihrem Streben nach Partizipation an dem durch Future repräsentierten überlebensgroßen Ideal. Sie wird wiederholt überwältigt, gefesselt, betäubt und gefangengenommen, beständig darauf angewiesen, von männlichen Helden errettet zu werden – darunter sogar von einem vorpubertären Jungen, der augenscheinlich kompetenter ist als die ausgebildete Polizistin. Allein bei einem Blick in die Synopsen der Serie fällt auf, dass Joan in neun der elf Episoden, in denen sie namentlich erwähnt wird, entweder als einer akuten Gefahr ausgesetzt oder als aus der Gewalt männlicher Gegenspieler zu befreiend beschrieben wird.¹³ Joan wird so zum passiven Plot-Device, welches lediglich die Narration der männlichen Helden vorantreibt. Zugleich wird sie konsequent von eben diesen männlichen Figuren bevormundet. Diese Bevormundung stellt sich als klare Unterwanderung ihrer in der beschriebenen Eröffnungsszene veranschaulichten Kompetenzen heraus und wird immer wieder sowohl implizit als auch explizit durch ihr Geschlecht belegt: Als sich Joan freiwillig für eine gefährliche Mission mit der restlichen Future-Crew meldet, reagiert Future überrascht ob dieser Absicht – „Wie bitte? Was haben Sie gesagt? Sie wollen auch mitkommen? Das ist doch viel zu gefährlich für eine Frau!“¹⁴

¹² Sennewald, Nadja: *Alien Gender – Die Inszenierung von Geschlecht in Science-Fiction-Serien*. Bielefeld 2007. S. 53.

¹³ Vgl. den Episodenführer auf der Website des Vereins zur Förderung japanischer Populärkultur in Deutschland e.V. http://www.tomodachi.de/html/ant/service/ep_guide/captain_future.html#guide

¹⁴ Katsumata, Tomoharu: *Captain Future*. Staffel 2. München 2003 (DVD). Ep. 35, 00:08:05–00:08:18.

Neben der beruflichen Vorbild- Beziehung zu Future entwickelt Joan auch auf privater Ebene von Beginn an Gefühle für ihn, doch auch hier bleiben ihre Hoffnungen unerfüllt. Die stets loyale, sich sorgende und umsorgende Joan ist zu sehr an das stereotype Rollenbild der „Mutter“ angelehnt, um als Partnerin in einer romantischen Beziehung in Frage zu kommen. Diese rein fürsorgliche Charakterisierung stellt sogar Joans Vorgesetzter heraus: Bei einem von Joan für diesen und die restliche Future-Crew zubereiteten Essen stellt er aufgrund ihrer kulinarischen Fähigkeiten Joans Potential als Ehefrau heraus – das kompetente Umsorgen des Mannes als Bedingung der Möglichkeit zur Eheschließung: „Wenn das so weiter geht, können Sie bald heiraten.“¹⁵ – und beschreibt im Anschluss daran die heteronormative Pflicht der sich wie selbstverständlich aus dem Berufsleben zurückziehenden Ehefrau, die darin besteht, die Infrastruktur für den vom Kampf für das Gute nach Hause kehrenden Mann aufrechtzuerhalten: „Nach Ihrer Hochzeit wird er jeden Tag das Glück haben, so ein Essen zu bekommen.“¹⁶ Zudem ist Future als Held auf das Ideal einer unbefleckten moralischen Überlegenheit ausgelegt, so dass er sich entgegen seines anfänglichen Interesses an Joan, für das ihm auferlegte tugendhafte Leben in asketischer Keuschheit entscheidet.

Die Figur der Joan wird konsequent demontiert und scheitert letztlich an der männlich konnotierten Machtposition, die sie mit ihrer gesellschaftlichen Stellung als Agentin einnimmt. Joan wird trotz ihres ersten, souveränen Auftretts in der Serie immer mehr zur stereotypen *damsel in distress*, deren Autorität permanent unterwandert wird: Es ist stets die männliche Figur des heroischen Future, die die von ihr zu lösenden Probleme löst oder sie gar aus den Fängen anderer Männer retten muss, wodurch das traditionelle Rollenbild männlicher Überlegenheit bestätigt wird: „The purpose [of such stories] is to show that women cannot handle power, ought not to have it, and cannot keep it. This is the natural order of things.“¹⁷ In diesem Sinne ließe sich auch ihre unerfüllte Liebe und damit das Scheitern auf persönlicher Ebene gleichermaßen als narrative Bestrafung für den unnatürlichen und damit nicht zu tolerierenden

¹⁵ Katsumata: Captain Future. St. 2, Ep. 38, 00:11:55–00:12:23.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Russ, Joanna: Amor Vincit Foeminam – The Battle of the Sexes in Science Fiction. In: Science Fiction Studies 7 (1980), S. 2–15, hier S. 2.

Einbruch in eine klar männlich konnotierte Domäne der Macht lesen.¹⁸ Obwohl die Serie prinzipiell einen Raum unbegrenzter Möglichkeiten heraufbeschwört – „Der Weltraum ist unendlich groß, deshalb ist alles in diesem Universum möglich“¹⁹ –, gelangen diese Möglichkeiten an ihre essentialistisch gedachten Grenzen der binären Geschlechterhierarchie. Wie Future selbst gegenüber einer von ihm überlisteten weiblichen Kontrahentin bemerkt: „Sie sind und bleiben eben eine Frau.“²⁰

Saber Rider and the Star Sheriffs (Franklin Cofod, 1987/88)

Rund zehn Jahre nach *Captain Future* wurde die 52 Episoden umfassende Anime-Serie *Saber Rider and the Star Sheriffs* zunächst in den USA und ein Jahr später in Deutschland ausgestrahlt. Sie basiert auf der japanischen Produktion *Star Musketeer Bismarck* (1984/85), welche für den US-amerikanischen und europäischen Markt neu bearbeitet wurde: Zwar verwertete man fast das gesamte Bildmaterial – ergänzt um sechs eigens für die neue Serie produzierte Episoden –, doch wurden durch eine veränderte Episodenreihenfolgen, neu geschnittene Szenen und insbesondere die gesamte Neuvertonung und -synchronisation der Plot und die Figuren stark verändert, so dass man tatsächlich von verschiedenen Serien sprechen kann.²¹ *Saber Rider* stellt einen Genre-Hyb-

¹⁸ Vgl. hierzu auch Helmut Lukesch, der die Inszenierung von Geschlechtlichkeit in Fernsehproduktionen betrachtet und festhält, dass in diesen „durch viele subtile Botschaften die Positionen von Männern und Frauen differenziert [werden], zum Beispiel die ‚Bestrafung‘ beruflichen Erfolgs von Frauen durch familiären Mißerfolg [...], die Unfähigkeit von Frauen, selbst Probleme zu lösen oder die Entpolitisierung der Frau.“ Lukesch, Helmut: Das Forschungsfeld ‚Mediensozialisation‘ – Eine Übersicht. In: Rotgers, Gunnar/Klingler, Walter/Gerhards, Maria (Hrsg.): Mediensozialisation und Medienverantwortung. Baden-Baden 1999. S. 59–84, hier S. 65.

¹⁹ Katsumata: *Captain Future*. St. 1, Ep. 2, 00:02:08–00:02:12.

²⁰ Katsumata: *Captain Future*. St. 1, Ep. 17, 00:18:26–00:18:47.

²¹ Diese Veränderungen schlagen sich auf unterschiedlichen Ebenen der Erzählung nieder: Einerseits wird so die Herausarbeitung der moralischen Tadellosigkeit der Helden noch verstärkt (die Helden bestellen in Saloons keinen Alkohol mehr, sondern Limonade; die Widersacher sterben nicht, wenn sie von Schusswaffen der Helden getroffen werden, sondern werden lediglich in ihre Heimatdimension „teleportiert“, etc.). Andererseits wird auch der Fokus der gesamten Erzählung auf *Saber Rider* gelegt, während der Protagonist von *Star Musketeer Bismarck* der Rennfahrer Hikari ist.

riden dar, der typische Themen- und Plot-Muster des Western-Genres mit Science-Fiction Elementen verbindet: In einer unbestimmten Zukunft kolonisiert die Menschheit das Sonnensystem als *New Frontier*, deren neu gegründete Siedlungen unter ständiger Bedrohung durch extra-dimensionale Banditen stehen und durch das Cavalry Command beschützt werden müssen, deren Spezialeinheiten die Star Sheriffs bilden.

Im Zentrum der Serie steht der titelstiftende Saber Rider, Anführer einer Einheit von Star Sheriffs und brillanter Stratege. Ihm zur Seite stehen der ehemalige Kopfgeldjäger Colt Willcox, der japanische Rennfahrer Fireball Hikari sowie April Eagle, die als Tochter des Cavalry Command Oberbefehlshabers die direkte Schnittstelle zum Generalstab des Militärs darstellt. Wie bei *Captain Future* verfügt auch das Team der Star Sheriffs über das fortschrittlichste Raumschiff des Sonnensystems. In diesem Fall lässt sich das Raumschiff gar in einen riesigen Kampfroboter verwandeln: Ramrod, „a peace keeping vehicle shaped like huge cowboy.“²²

April Eagle

Ramrod will now take [...] control.²³

Im Gegensatz zur Figur der Joan Landor verfügt April Eagle über eine eigene Biografie und damit eine eigene Vergangenheit, bevor sie in der Three-Guys-And-A-Girl-Konstellation aufgeht: April machte bereits im Teenageralter Karriere als professionelle Tennisspielerin, verschrieb sich anschließend dem Militärdienst und wurde beim Cavalry Command ausgebildet. Dort stieg sie rasch zum Star Sheriff auf und als leitende Ingenieurin wurde ihr die Planung und Konstruktion Ramrods anvertraut, der ultimativen militärischen Verteidigungswaffe der Menschheit. Im Gegensatz zu *Captain Future* zeigt sich also nicht der männliche Titelheld, sondern die weibliche Figur für die Konstruktion des Raumschiffs verantwortlich. Bedenkt man, dass April als eine dynamische Frau

²² Cofod, Franklin: Saber Rider and the Star Sheriffs. Staffel 1. Berlin 2007 (DVD). Ep.1, 00:01:39–00:01:42.

²³ In fast jeder Episode als Aprils Kommentar bei der Transformation Ramrods in den „huge cowboy-shaped robot“.

Anfang zwanzig dargestellt wird, lassen ihre beachtlichen Errungenschaften und facettenreichen Fähigkeiten auf ein Genie schließen, und es liegt nahe anzunehmen, dass sie nicht nur aufgrund ihrer Tochter-Vater-Beziehung zum Oberbefehlshabers eine für ihr junges Alter beachtliche militärische Karriere machen konnte.

Im Gegensatz zu Joan wird April nicht in das Team um Saber Rider aufgenommen, sondern sie rekrutiert ihrerseits und ohne Rücksprache mit ihren Vorgesetzten die männlichen Figuren Fireball und Colt als Star Sheriffs: In der ersten Episode der Serie, die als Rückblende die Origin Story der Star Sheriffs um Saber Rider erzählt, gerät die Militärbasis, in deren Hangar der noch unerprobte Ramrod steht, unter Beschuss. Die Narration lässt die vier Figuren an diesem Ort zusammenkommen und April entscheidet geistesgegenwärtig, mit dem Rennfahrer und dem Kopfgeldjäger die zur Steuerung des Kampfroboters notwendige Besatzung zu komplettieren.²⁴ Der militärische Erfolg dieser ad-hoc Besetzung stellt sich trotz des fehlenden Trainings der beiden Zivilisten schlagartig ein und ist aufgrund ihrer Menschenkenntnis und Führungskompetenz gänzlich April zuzuschreiben.

Ihre visuelle Darstellung steht wie zuvor bei Joan im Kontrast zu ihren aufgezeigten Eigenschaften: Sie ist wesentlich kleiner als ihre männlichen Partner, schlank, zierlich, fast knabenhaft, mit äußerst langen blonden Haaren, sehr großen Augen und kleiner Nase. Sie trägt in der Regel einen roten, körperbetonenden, ärmellosen Einteiler, der an einen Gymnastikanzug erinnert. Die technisierte Rüstung der Star Sheriffs, die durch farbliche Unterschiede die einzelnen Individuen identifizierbar macht, ist in ihrem Fall rosa. Auch April versammelt so entsprechend Attribute, die sie kindlich und unreif erscheinen lassen, was suggeriert, dass sie dementsprechend von den athletischen und hochgewachsenen männlichen Figuren dominiert und beschützt werden muss. Diese Einschätzung findet auch durch eine serieninterne Attribuierung ihre Entsprechung: Als Saber Rider in einem Voice Over das Zusammenkommen seines Teams beschreibt, charakterisiert er die einzelnen Mitglieder als einen Kopfgeldjäger, einen Rennfahrer und „a beautiful girl from Cavalry Command“.²⁵

²⁴ Cofod: Saber Rider and the Star Sheriffs. St. 1, Ep. 1, 00:13:50–00:16:12.

²⁵ Ebd., 00:20:18–00:20:26.

April wird im Gegensatz zu den männlichen Figuren nicht über Tätigkeiten, Kompetenzen oder Berufe, sondern über ihre äußere Erscheinung erfasst: Die geniale Erfinderin, Ingenieurin und Ex-Tennisspielerin wird zum hübschen Mädchen und damit wie auch Joan dem Kreis der professionellen Erwachsenen enthoben. Die serieninterne Selbstverständlichkeit dieser Einschätzung spiegelt sich auch in der Inszenierung der eben erwähnten Szene im Cockpit Ramrods wider: April weist aktiv die Steuerungsfunktionen den einzelnen Personen zu, dem Rennfahrer Fireball die Navigation des Raumschiffs und dem Kopfgeldjäger Colt die Kontrolle über die Waffensysteme. Bevor sie weitersprechen kann, wird die Gesprächsführung jedoch von den männlichen Figuren übernommen. Ab hier wird sie in die Passivität gedrängt: Fireball unterbricht sie mit Blick zu Saber, um sich zu erkundigen, welche Funktion von dem dritten Pilotensitz aus übernommen wird – völlig darüber hinweg wischend, dass tatsächlich vier Sitze im Kontrollraum zu finden sind und April einen aktiven Part bei der Steuerung des von ihr konstruierten Metallkolosses übernehmen könnte. Diese exkludierende und kompetenzunterwandernde Zuschreibung findet sich schließlich auch in Aprils dargelegter Eigenwahrnehmung: Von den männlichen Figuren völlig unbeachtet nimmt sie im vierten, dem einzig rückwärtsgewandten Sitz des Cockpits Platz und erwähnt mit beiläufiger Selbstverständlichkeit „I’ll ride shotgun over here.“²⁶ Sie degradiert sich selbst zur passiven Beifahrerin abseits des aktiven Geschehens, ohne auch nur anzudeuten, welche tatsächliche Funktion sie innerhalb des Teams und des Schiffes übernimmt.

Auch Aprils Handlungsmotive sind doppelt auf die titelgebende Figur ausgerichtet: Wie Joan setzt sie ihr Leben auf professioneller Ebene für den Erhalt von Recht und Ordnung im Sonnensystem ein und wie Future ist auch die Figur des Saber Rider der moralische Kompass, an dem sich Recht und Ordnung innerhalb der Serie orientieren. Der hochgewachsene, als reserviert und bescheiden gezeichnete, athletische, blonde Mann ist ein Gentleman und Kavalier – wortwörtlich samt Säbel, mechanischem Ross und britischer Adelssozialisation. Wie Future versinnbildlicht er das Ideal einer westlichen Zivilisation, die das neue *Final Frontier* im Weltall rechtmäßig kolonisiert und den klar als böse identifizierten, aggressiven Fremden einer gerechten Strafe zuführt. Anders als

²⁶ Ebd., 00:15:33–00:15:36.

Joan wird April zwar nicht zur *damsel in distress*, doch wird ihre aktive Teilhabe an der Mission nur kollektiv anerkannt, wenn sie sich ihrer Geschlechtlichkeit entweder in ihrer uniformierenden (obgleich rosafarbenen) Rüstung oder als Teil des männlich konnotierten Roboter-Cowboys Ramrod entledigt und so zu *one of the boys* wird.

Wie Joan entwickelt auch April auf privater Ebene romantische Gefühle für den Titelhelden, doch nimmt der in pflichtbewusster Enthaltensamkeit lebende Saber die stets loyale, humorvolle und aufgeweckte Frau eher als Kumpel und weniger als mögliche Partnerin wahr, wodurch sie an verführerischer Ausstrahlung für ihn verliert.²⁷ Im Kontrast zu Joan ist April jedoch dazu in der Lage, über diese Absage hinwegzukommen, und erteilt im späteren Verlauf der Erzählung ihrerseits eine Absage an die Offerten eines anderen Mannes. Gegen Ende der Serie kommt es zu einer Beziehung zwischen ihr und Fireball und im Gegensatz zu Joan findet sie so ihr Glück, obwohl Fireball nur ihre zweite Wahl ist und Glück in Narrationen dieser Art stets als heterosexuelle, monogame Paarbeziehung mit klaren Geschlechterverhältnissen verstanden werden muss, die eine Entsagung Aprils beruflicher Laufbahn zur Folge hat.²⁸

Cowboy Bebop (Shinichirō Watanabe, 1998/99)

Mit einem weiteren Abstand von rund zehn Jahren wird 1998/99 in Japan die 26-teilige Anime-Serie *Cowboy Bebop* ausgestrahlt. 2001 folgte die unveränderte, wenn auch synchronisierte Ausstrahlung in den USA, 2003 in Deutschland. Aufgrund des großen internationalen Erfolgs wurde 2001 zudem ein 116-minütiger Kinofilm veröffentlicht, welcher zwar nach Abschluss der Serie produziert wurde, dessen Handlung jedoch zwischen den Episoden 22 und 23 an-

²⁷ Vgl. zum Frauentyp des „Kumpels“ und deren Verlust der verführerischen Ausstrahlung: Bronfen, Elisabeth: ‚You’ve got a great big dollar sign where most women have a heart‘: Refigurationen der Femme Fatale im ‚film noir‘ der 80er und 90er Jahre. In: Liebrand, Claudia/Steiner, Ines (Hrsg.): Hollywood Hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film. Marburg 2004. S. 91–135, hier S. 93f.

²⁸ Vgl. hierzu auch Sennewald: Alien Gender. S. 258.

gesiedelt ist. Die Erzählung spielt im Jahr 2071, 50 Jahre nachdem die Menschheit eine weitestgehend unbewohnbare Erde verließ und das Sonnensystem besiedelte. Das instabile politische System und das gesellschaftliche Leben werden weitestgehend durch Mega-Konzerne und Verbrechersyndikate beeinflusst, weshalb die überforderte Inter Solar System Police ein legales Kopfgeld-System einführt, bei dem Kopfgeldjäger – die hier als Cowboys bezeichnet werden – flüchtige Verbrecher für eine ausgeschriebene Prämie der Polizei aushändigen.

Bei den zentralen Figuren der Serie handelt es sich um eben solche Cowboys: Das ehemalige Syndikats-Mitglied Spike Spiegel und der ehemalige Kommissar Jet Black verdienen sich ihren Lebensunterhalt durch das Aufgreifen flüchtiger Verbrecher, wobei das dadurch erworbene Kopfgeld einen nur geringen Lebensstandard erlaubt. Die zentrale weibliche Figur ist die hoch verschuldete Faye Valentine, die zunächst als Antagonistin in die Serie eingeführt wird und sich erst in der vierten Episode Spike und Jet anschließt. Erst in der neunten Episode wird die vierte zentrale Figur eingeführt, ein mysteriöses Hacker-Genie mit Namen Radical Edward, welches sich als 13-jähriges Kind herausstellt. Mittels der Figur Edward wird mit der augenscheinlichen Three-Guys-And-A-Girl-Konstellation gebrochen, denn im Verlauf der Serie wird immer wieder mit den Identifikationsmöglichkeiten gespielt, die Edward als Jungen oder Mädchen bestimmen lassen. Die Figur ist in einem Alter, in dem weder die körperliche Konstitution noch die Stimmlage Aufschluss über eine Geschlechterzuschreibung bieten. Die Serie vermeidet zudem konsequent eine überdeutliche Zuschreibung mittels kulturell codierter Attribute und erhält stattdessen eine uneindeutige Androgynie aufrecht, die auch durch vermeintlich klare Indizien wie Namen nicht dem binären System untergeordnet werden kann.²⁹ Im Gegensatz zu den durch technischen Fortschritt und militärische Überlegenheit ausgezeichneten Raumschiffen der anderen beiden Serien, dient die Bebop – ein heruntergekommenes und von Jet aufbereitetes, ehemaliges Fischereiraumschiff – vor allem als Unterkunft der Figuren.

²⁹ Den Namen Edward Wong Hau Pepelu Tivrusky, IV. verlieh sich die Figur als Alias innerhalb der virtuellen Welt des Cyberspace selbst und muss daher keine Rückschlüsse auf das Geschlecht erlauben. Watanabe: Cowboy Bebop. St. 1, Ep. 9.

Faye Valentine

You know the first rule in combat? [Entleert ein Maschinengewehr durch eine geschlossene Tür] Shoot them before they shoot you.³⁰

Im Kontrast zu den beiden zuvor behandelten weiblichen Figuren wird Faye Valentine erst in der dritten Episode eingeführt: Das männliche Duo Spike Spiegel und Jet Black verhindert versehentlich eine kriminelle Transaktion, zu der Faye genötigt wurde, und findet später heraus, dass auf sie ein erhebliches Kopfgeld ausgesetzt ist, doch gelingt es den beiden nach mehreren Versuchen nicht, sie zu ergreifen. Am Ende der Episode verschwindet Faye ohne ein Anzeichen dafür, zukünftig die Rolle einer Hauptfigur einzunehmen.³¹ Doch beginnt bereits die nächste Episode mit ihr in ihrem Raumschiff: Nach der misslungenen Transaktion ist die ohnehin hochverschuldete Frau bankrott, der Tank ihres Schiffes ist so gut wie leer, es fliegen leere Lebensmittelschachteln durch ihr Cockpit und das erste, was wir von ihr hören, ist ihr knurrender Magen. Faye ist *lost in space*, doch anstatt auf die Errettung aus diesem archetypischen Damsel-in-Distress-Szenario durch einen männlichen Helden zu warten, entert sie im Verlauf der Episode letztlich eigenmächtig die Bebop mit ihrem gesamten Gepäck und beansprucht wie selbstverständlich einen Platz an Bord, indem sie die beiden männlichen Figuren lediglich darüber in Kenntnis setzt, dass sie eine heiße Dusche nehmen werde.³² „I’m not the type to be led around by a woman“ wird Jet später hilflos konstatieren. „Then you’ll have to lead her around“, rät Spike lakonisch. „I’m even less the type to do that.“³³

Faye verfügt über eine eigene Biographie, die weit komplexer ausfällt als die bloße Auflistung eines beruflichen Werdegangs bei April: Faye leidet unter Amnesie und der Verlust ihrer Vergangenheit geht für sie mit der Empfindung der Heimatlosigkeit einher, deren Aufarbeitung über den Verlauf der Serie ihr Handeln bestimmt. Faye erhält somit einen eigenen narrativen Handlungsbo-

³⁰ Watanabe: Cowboy Bebop. St. 1, Ep. 3, 00:02:32–00:02:48.

³¹ Watanabe: Cowboy Bebop. St. 1, Ep. 3.

³² Watanabe: Cowboy Bebop. St. 1, Ep. 4.

³³ Watanabe: Cowboy Bebop. St. 1, Ep. 9, 00:04:38–00:04:48.

gen, der nicht dazu dient, die Geschichte der männlichen Figuren voranzutreiben.³⁴ Hiermit partizipiert Faye an einer der am wenigsten infrage gestellten Domänen männlicher Macht in Serien: Entscheidungen zu treffen, die Einfluss auf den Plot nehmen. Die ehrgeizige, selbstbestimmte, moralisch ambivalente und sexuell freizügige Figur der Faye lässt sich somit als *Femme Fatale* im Sinne Elisabeth Bronfens fassen,

die ihre Verführungskraft und ihre Intelligenz dazu einsetzt, sich aus [...] ihren ärmlichen Lebensumständen oder einer Männerbande, die sie instrumentalisiert, zu befreien, und die, um diese Freiheit zu erlangen, auch den Gesetzesbruch nicht scheut.³⁵

Die visuelle Darstellung ihrer Körperlichkeit ist im Kontrast zu Joan und April extrem stilisiert und hypersexualisiert: Sie ist schlank und kleiner als die männlichen Figuren, mit großen Augen, vollen Lippen und einem violett gefärbten Bob. Ihre Waist-To-Hip-Ratio ist übererfüllt, sie hat große Brüste, eine Wespentaille und enorm lange Beine. Ihre Kleidung besteht aus einem ärmellosen und bauchfreien gelben, stark dekolletierten Top, gelben Hot-Pants mit Hosenträgern, einer roten Jacke, die sie so leger trägt, dass ihre Schultern niemals bedeckt sind und knöchelhohen, weißen High-Heels. Eine solche erotische Körperinszenierung stellt nach Einschätzung Elyce Rae Helfords einen erheblichen Teil der medialen Darstellung ermächtigtter Frauen insbesondere seit Mitte der 1990ern dar: „Ripley [Alien] has been replaced by butch but sexily clad Xena; Connor [Terminator] is outdone by increasingly blonde teen heartthrob Buffy the Vampire Slayer.“³⁶ Mit ihrer ultrafemininen Erscheinung wird dort Weiblichkeit überdeutlich markiert, wo bei Faye eine „female masculinity“ oder „male

³⁴ Diese beiden Aspekte wurden in jüngster Zeit als Mako-Mori-Test und in Ergänzung zum mittlerweile bekannten Bechdel-Test diskutiert. Der Test gilt als bestanden, wenn die Erzählung über „a) at least one female character; b) who gets her own narrative arc; c) that is not about supporting a man’s story“ verfügt. Vgl. Romano, Aja: The Mako Mori Test: ‚Pacific Rim‘ inspires a Bechdel Test alternative. In: The Daily Dot 18.08.2013 <http://www.dailydot.com/fandom/mako-mori-test-bechdel-pacific-rim/> (Stand: 04.05.2016).

³⁵ Bronfen: *Refigurationen der Femme Fatale*. S. 93.

³⁶ Helford, Elyce Rae: *Postfeminism and the Female Action-adventure Hero – Positioning Tank Girl*. In: Barr, M. Lanham (Hrsg.): *Future Females: The Next Generation – New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*. New York/Oxford, 2000. S. 291–308, hier S. 296.

femininity“³⁷ die binäre Aufteilung von männlichen und weiblichen Zuschreibungen zu verwischen droht. Dies ist insbesondere dann zu bemerken, wenn *Cowboy Bebop* die in den beiden anderen Serien immer wieder reproduzierte hierarchisierte Weltordnung mit ihrem binären Code der Zweigeschlechtlichkeit stört, mit androgynen (Edward) und explizit intersexuell angelegten Figuren,³⁸ aber auch mit dem aus einer weiblichen Perspektive narrativ infrage gestellten Rollenbild des männlichen Beschützers.³⁹

Obwohl Faye nicht in ihren Handlungsmotiven, ihrer fiktionalen Biografie oder ihrem gesellschaftlichen Status narrativ demontiert wird – denn das Scheitern ist bei ihr im Gegensatz zu Joan und April bereits explizit und implizit mitangelegt und dient vielmehr der Vielschichtigkeit und Komplexität der Figur als ihrer Demontage – findet auch *Cowboy Bebop* einen Weg, die intellektuell und körperlich mindestens gleichgestellte weibliche Figur zu entmachten: Als ein für den Betrachter zur Schau gestelltes, erotisches Objekt mittels des von Laura Mulvey beschriebenen „Male Gaze“.

Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird. In der Frauen zugeschriebenen exhibitionistischen Rolle werden sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt, ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten, man könnte sagen, sie konnotieren ‚Angesehen-werden-Wollen‘.⁴⁰

Im Fall von Faye ist diese Zurschaustellung und die damit einhergehende Entmachtung besonders perfide. Die Blicke männlicher Figuren innerhalb der Narration provoziert Faye häufig selbst, indem sie ihre Sexualität gezielt als Mittel

³⁷ Richard, Birgit: *Sheroes – Genderspiele im virtuellen Raum*. Bielefeld 2004. S. 109.

³⁸ Watanabe: *Cowboy Bebop*. St.1, Ep.12.

³⁹ Watanabe: *Cowboy Bebop*. St.1, Ep.10.

⁴⁰ Mulvey, Laura: *Visuelle Lust und narratives Kino*. In: Nabakowski, Gisind/Sander, Helke/Gorsen, Peter (Hrsg.): *Frauen in der Kunst*. Bd. 1. Frankfurt am Main 1980. S. 30–46, hier S. 36. Für kritische Anmerkungen dazu, dass der von Mulvey beschriebene Blick nicht notwendig als „männlich“ verstanden werden muss, sondern sich hierbei auch auf Bestimmungen jenseits der Geschlechterzuschreibungen beziehen lässt – aufwertend, sexualisierend, etc. –, vgl. etwa Sennewald: *Alien Gender*. S. 45 oder Ang, Ian/Hermes, Joke: *Gender and/in Media Consumption*. In: Curran, James/ Gurevitch, Michael (Hrsg.): *Mass Media and Society*. London 1991. S. 307–328.

inszeniert, um andere für ihre Zwecke zu manipulieren, wodurch sie die jeweilige Situation kontrolliert.⁴¹ Durch diese gezielte Erlaubnis eines objektivierenden Blickes, eines von ihr kontrollierten Angesehen-werden-Wollens, bricht sie die Dichotomie vom weiblichen, passiven Objekt und männlichen, aktiven Träger des Blicks auf und stellt somit auch die Macht der männlichen Figuren als den Blick der männlichen Zuschauer lenkend infrage.⁴² Doch die Inszenierung der Bilder durch die Fayes eigene Wahrnehmung transzendierende Kamera erlaubt den Zuschauern einen exklusiven, kontrolliert voyeuristischen und unbeobachteten Blick auf Faye: In kurzen Sequenzen nicht figurgebundener Perspektiven⁴³ kommt es zur fragmentierten Darstellung ihres Körpers, die sie als erotisches Objekt kennzeichnet und ob ihrer Unwissenheit um diese Blicke hilflos und verletzlich macht, in die Passivität drängt und damit schließlich ihre Stärke relativiert.⁴⁴

Fazit

Obwohl das Science-Fiction-Genre, wie eingangs erwähnt, ein reflektiertes, spielerisches und kritisches Potential bietet, lassen sich am Beispiel der drei Serien überwiegend Kontinuitäten der Stabilisierung und Reproduktion heteronormativer Rollenbilder und hierarchischer Ordnungen beobachten. Die große Erzählung der rationalen, westlichen, hierarchisch und binär geordneten Überlegenheit – mit der UN des Sonnensystems bzw. dem Cavalry Command als höchster Ordnungsinstanz und dem weißen, männlichen Heroen als deren Ideal („It can only be one man: It has to be the legendary Saber Rider!“⁴⁵) – wird in *Captain Future* und *Saber Rider* immer wieder als bestmögliches Modell verifiziert. Was hier in den späten 1970er und ’80er Jahren als vermeintliche Utopie

⁴¹ Vgl. etwa Watanabe: Cowboy Bebop. St.1, Ep.7, 00:05:16–00:05:30.

⁴² Vgl. Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino. S. 45.

⁴³ So wird etwa der Blick aus einem Kühlschrank heraus in das Dekolleté der tief nach vorn gebeugten und nur mit einem Nachthemd bekleideten Faye gerichtet (Watanabe: Cowboy Bebop. St.1, Ep.6, 00:02:42–00:02:54) oder aus einem sehr flachen Winkel heraus unter ihren Rock (Watanabe: Cowboy Bebop. St.1, Ep.12, 00:18:50–00:19:05).

⁴⁴ Vgl. hierzu auch Sennewald: Alien Gender. S. 112.

⁴⁵ Cofod: Saber Rider and the Star Sheriffs. St. 1, Ep. 1, 00:05:16–00:05:22.

verkauft wird, wird in *Cowboy Bebop* dystopisch aufgebrochen, die binären, ordnungsstabilisierenden Hierarchisierungen verwischt. Wer an großen (und kleineren) Erzählungen festhält, wird desillusioniert, oder tritt, wie der weiße, männliche, westliche Held auf seinem weißen Ross, nur noch als Karikatur zu Tage.⁴⁶ Mit Blick auf einen ebensolchen Bruch konventioneller Gendermuster bleibt *Cowboy Bebop* jedoch weit hinter seinen ansonsten ambitionierten Möglichkeiten zurück. Die in ihrem jeweiligen Exposé als stark markierten Frauenfiguren der drei Serien – als kompetente Polizistin, geniale Ingenieurin und selbstbestimmte Kopfgeldjägerin – werden konsequent entmachtet, wobei sich letztlich eine Veränderung dieser Entmachtungsstrategien und der hierarchischen Rollenzuschreibungen feststellen lässt: Während Joan narrativ noch vollständig zum passiven Plot-Device degradiert wird, erlangt April innerhalb der Narration zumindest ein Minimum an Anerkennung und aktiver Partizipation, und Faye beansprucht gar eine umfangreiche Biographie, eigene Wertevorstellungen und komplexe Handlungsmotivationen. In ihrer Widerständigkeit kann Faye schließlich nur über die visuelle Inszenierung (zumindest für das Publikum) beherrschbar gemacht werden.

⁴⁶ Watanabe: *Cowboy Bebop*. St. 1, Ep. 22.

Quellenverzeichnis

- Ang, Ian/Hermes, Joke: Gender and/in Media Consumption. In: Curran, James/Gurevitch, Michael (Hrsg.): *Mass Media and Society*. London 1991. S. 307–328.
- Bronfen, Elisabeth: ‚You’ve got a great big dollar sign where most women have a heart‘: Refigurationen der Femme Fatale im ‚film noir‘ der 80er und 90er Jahre. In: Liebrand, Claudia/Steiner, Ines (Hrsg.): *Hollywood Hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film*. Marburg 2004. S. 91–135.
- Captain Future Episoden Guide. In: Verein zur Förderung japanischer Populärkultur in Deutschland e.V. http://www.tomodachi.de/html/ant/service/ep_guide/captain_future.html#guide (Stand: 04.05.2016).
- Christopher, Renny: Little Miss Tough Chick of the Universe: Farscape’s Inverted Sexual Dynamics. In: Innes, Sherrie (Hrsg.): *Action Chicks – New Images of Tough Women in Popular Culture*. London 2004. S. 257–282.
- Cofod, Franklin: *Saber Rider and the Star Sheriffs. Ultimate Edition*. Berlin 2007 (DVD).
- Helford, Elyce Rae: Postfeminism and the Female Action-Adventure Hero – Positioning Tank Girl. In: Barr, M. Lanham (Hrsg.): *Future Females: The Next Generation – New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*. New York/Oxford 2000. S. 291–308.
- Hirschauer, Stefan: *Die soziale Konstruktion von Transsexualität. Über die Medizin und Geschlechterwechsel*. Frankfurt am Main 1993.
- Katsumata, Tomoharu: *Captain Future. Staffel 1*. München 2003 (DVD).
- Katsumata, Tomoharu: *Captain Future. Staffel 2*. München 2003 (DVD).

- Lukesch, Helmut: Das Forschungsfeld ‚Mediensozialisation‘ – Eine Übersicht. In: Rotgers, Gunnar/Klingler, Walter/Gerhards, Maria (Hrsg.): Mediensozialisation und Medienverantwortung. Baden-Baden 1999. S. 59–84.
- Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Nabakowski, Gis-
lind/Sander, Helke/Gorsen, Peter (Hrsg.): Frauen in der Kunst. Bd. 1.
Frankfurt am Main 1980. S. 30–46.
- Richard, Birgit: Sheroes – Genderspiele im virtuellen Raum. Bielefeld 2004.
- Romano, Aja: The Mako Mori Test: ‚Pacific Rim‘ inspires a Bechdel Test al-
ternative. In: The Daily Dot 18.08.2013 [http://www.dailydot.com/fan-
dom/mako-mori-test-bechdel-pacific-rim/](http://www.dailydot.com/fan-
dom/mako-mori-test-bechdel-pacific-rim/) (Stand: 04.05.2016).
- Russ, Joanna: Amor Vincit Foeminam – The Battle of the Sexes in Science
Fiction. In: Science Fiction Studies 7 (1980), S. 2–15.
- Sennewald, Nadja: Alien Gender – Die Inszenierung von Geschlecht in Sci-
ence-Fiction-Serien. Bielefeld 2007.
- Watanabe, Shinichirō: Cowboy Bebop Remix: Complete Collection. Tokio
2008 (DVD).
- Watanabe, Shinichirō: Cowboy Bebop: The Movie. Culver City 2004 (DVD).